

2. Балко М.В. Метафора в сучасному медіа-тексті: типологія, особливості створення та функціонування. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 17. Кам'янець-Подільський, 2008. С. 195-197.
3. Склярєвская Г.Н. Языковая метафора как категория лексикологии. *К вопросу о семантических границах языковой метафоры. Языковые категории в лексикологии и синтаксисе* : межвуз. сб. науч. р. Новосибирск, 1991. С. 23-35.

Олег Рарицький,
доктор філологічних наук, професор кафедри історії
української літератури та компаративістики,
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

АЛЮЗІЇ ТА РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ЯК РІЗНОВИД ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ХУДОЖНЬО-ДОКУМЕНТАЛЬНІЙ ПРОЗІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Ремінісценції та алюзії – менш уживані інтертекстуальні прийоми в структурі художньо-документальної прози про шістдесятників, однак їхнє побутування цілком закономірне. Ремінісценція як цитатний вияв не завжди збігається з авторським оригіналом, може бути неточною, не береться в лапки, як текст у тексті розпізнається лише підготовленим читачем. Цю думку підтверджує М. Шаповал: «Якщо брати за критерій розмежування цитати, алюзії та ремінісценції міру точності відтворення претексту, то ремінісценція буде найменш точною, – і найбільш складною для верифікації порівняно з алюзією та цитатою, що опирається на вияв предикації: вона нагадуватиме про окремі елементи творів художньої літератури, історичних та культурних подій, імена видатних осіб за допомогою настільки трансформованих конструкцій, що виявлення не лише предикації, а й самого претексту часто стає ускладненим» [5, 109–110]. У спогадовому матеріалі ремінісценція свідомо використовується з метою розширення асоціативного простору сприйняття, засвідчення триєдиної діалогічності між автором мемуарів, особою, якій присвячені мемуари, та митцем, із творів якого взято цитату. Як слушно спостеріг В. Халізов, «ремінісценції у вигляді цитат становлять сутнісний різновид неавторського слова» [4, 254].

На матеріалі мемуарних збірників, утім, можна простежити вияви такої інтертекстуальності. До прикладу, «пряmostояння» – це стусівська ремінісценція, якою оперують автори багатьох спогадів, зокрема про М. Коцюбинську [3]. Фактично всі мемуарні матеріали про письменницю

засвідчують цю характеристику, зводячи її до осмислення ролі діячки в русі шістдесятників, незламності жінки у протистоянні режиму, вмінні бути непохитною у відстоюванні особистісних переконань. Зосібна Л. Плющ наголошує: «Михайлина належить до найсвітліших, того найкращого, що було, скористаймося її ж словом у русі *пряmostояння* (насправді, М. Коцюбинська лише ввела його в літературний обіг. – *О. Р.*). Вона належала до „малесенької щопти” (ще одна стусівська ремінісценція. – *О. Р.*) тих, хто самим своїм існуванням повертали життя змертвілим і спорожнілим словам, й самі породжували Слово „на вагу золота”» [3, 299]. А це вже – зі слів Л. Мірошниченко: «Рівновага її „пряmostояння”, рідкісна внутрішня свобода огортали співбесідника якимось природним супокоем. За цією доступністю, відкритою теплою і щирістю світилася пронизлива екзистенційна глибина» [3, 199].

«Самособоюнаповнення» – ще одна ремінісценція, частотна вже в спогадах про В. Стуса. Вона взята з його поезії «Мені зоря сіяла нині вранці...» – як така, що засвідчує імпліцитний самовияв та ескапізм буттетривання поетичного *alter ego* митця. Новотвір «щопта», ужитий у вірші «Ярій, душе...», зачитаному як прощальна промова на похороні А. Горської, позначає певну приреченість у самоідентифікації поетового покоління у протистоянні системі.

Ремінісценції у спогадах про шістдесятників здебільшого засвоюються з творчості представників цього руху, підтверджуючи єдиноспрямованість заявленої суспільної й особистісної позиції його діячів. Цим прийомам інтертекстуальності властиві стилізація, підпорядкованість і проникнення в манеру письма автора спогадів.

Ремінісценція може видозмінюватися в алюзію і прочитуватися неоднозначно, – залежно від читацького сприйняття. Д. Папкіна слушно наголошує на тому, що «межу між алюзією та ремінісценцією встановити непросто» [1, 78]. Особливо складно диференціювати ці прийоми в художньо-документальному тексті. Скажімо, всі наведені вище приклади ремінісценцій можна з певністю кваліфікувати і як алюзії, що вже звично сприймаються як «універсум текстів» (Ж. Дерріда). Непряме скерування до літературних першоджерел утілює письменницьку ідею повномасштабного віддзеркалення духовної сутності й одночасної реалізації художньої мети: запропонувати універсальну картину бачення світу й виразно наголосити на своїй участі у повсякденних онтологічних процесах. Зіпremoся тут на цілком слушне твердження Н. П'єге-Гро: «Справді, літературна алюзія передбачає, що читач у

зможі розпізнати за іносказанням ту думку, яку автор хотів йому навіяти, не висловлюючи її прямо. Коли в основі алюзії лежить гра слів, то вона відразу сприймається як ігровий елемент, щось на кшталт жартівливого підморгування, адресованого читачеві» [2, 92].

У в'язничному епістолярії приклади алюзивної інтертектуальності простежуються у зверненнях авторів до виконаних ними літературних перекладів: так, В. Стус апелює до творчості Гете, Рільке, І. Світличний – до Беранже, Бодлера. Алюзії постають тут як тонкі мовні ігри, вказують на спорідненість мислення та художнього смаку всіх учасників листовної комунікації. Акцентуючи непоступливість у змаганні із системою, свою внутрішню силу й моральну гідність, в'язні сумління влітають в епістолярний дискурс максими Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, інших велетів національного духу. Алюзивні вияви проникають в різні жанрові модифікації художньо-документальної прози – мемуари, щоденники, усну оповідь, записки, автобіографію, некролог.

Алюзія як інтертекстуальний прийом мемуарного дискурсу не потребує дослівності й витлумачується через співвіднесення часто вживаного вислову з авторською нарацією. Алюзивне цитування дає змогу письменникові передати драматизм події, про яку йдеться, наситити текст інформацією; воно спонукає до асоціативного мислення, водночас постаючи одним зі способів реалізації авторських креативно-аналітичних можливостей. Як стилістична фігура художньо-документальної прози шістдесятників алюзія продукується виразними аналогічними контекстами (ідеологічним, історико-політичним) доби й різноманітно проявляє себе. Через тотальні утиски інакомислячих письменники часто вдаються до алюзивного прочитання біблійної історії, передусім новозавітної, виказуючи цим опір викоріненню віри, протидію духовному вихолощенню нації. Ілюстрацій цього – досить багато практично в усіх різновидах нефікційної літератури. Зауважимо, що в інтертекстуальній площині алюзія, на відміну від ремінісценції, все ж таки вимагає однозначності в розумінні й потрактуванні факту, події чи явища.

Список використаних джерел

1. Папкина Д. Типы литературных аллюзий. *Вестник Новгородского гос. ун-та*. 2003. № 25. С. 78–82.
2. Пъеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер с фр. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
3. «У мерехтінні найдорожчих лиць» : Згадуючи Михайлину Коцюбинську / упор. і відп. ред. Е. Соловей. Київ: Дух і Літера, 2012. 576 с.

4. Хализев В. Теория литературы : учебн. Москва: Высш. шк., 1999. 398 с.
5. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія. Київ: Автограф, 2009. 352 с.

Ольга Шаповал

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ КЛАСИФІКАЦІЇ ТВОРЧОСТІ В. ГОЛДІНГА У ЗАХІДНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Творчість Вільяма Джеральда Голдінга (1911–1993), англійського письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури 1983 року, з повним правом може бути віднесена до найбільш яскравих, складних і неоднозначних явищ світової культури другої половини ХХ ст. Попри те, що зарубіжними й вітчизняними літературознавцями проведена велика робота щодо з'ясування різноманітних аспектів художнього доробку автора, діапазон дослідницьких підходів є настільки широким, що утруднює виокремлення якоїсь однієї узагальнювальної концепції. Навіть побіжний огляд присвячених Голдінгові досліджень засвідчує, що погляди розходяться буквально за кожним пунктом; особливо це стосується жанрової природи його творів.

У спробах визначити жанр творів Голдінга у західному літературознавстві найчастіше оперують поняттями “fable” (притча, байка), “parable” (притча, парабола), “myth” (міф), “allegory” (алегорія), “novel” (роман). Вказані терміни подекуди вживаються як синоніми, а частіше сприймаються і використовуються просто інтуїтивно, не ґрунтуючись на чіткому визначенні. Так, С. Хайнс висловлює думку, що Голдінга не варто називати «творцем притч (байок)» (“a fabulist”), оскільки так називають Езопа і Лафонтена [4, с. 5]. Порівнюючи терміни “myth” (міф) та “fable” (притча, байка), дослідник доходить висновку, що «жоден з цих термінів не є задовільним, тому що обидва містять певний ступінь абстрактності й елемент легендарності, чого в романах Голдінга просто немає, тому буде точнішим називати їх просто романами» [4, с. 4]. Подібну термінологічну плутанину ми зустрічаємо й у А. Джонсона, який визначає жанр творів Голдінга як «романи (або притчі, як дехто їх називає)» [5, с. 5]. Навіть тоді, коли дослідники мають намір дати термінологічні визначення, терміни набувають доволі вільного тлумачення, в залежності від поглядів вчених. В. Тайгер, наприклад, ставить притчу між алегорією і міфом,